Ueber

# Robert Schumann's

# FAUSTMUSIK.

Von

Peter Lohmann.

LEIPZIG,
VERLAG von C. F. KAHNT.

Ueber

# Robert Schumann's

# FAUSTMUSIK.

Von

**Peter Lohmann.**

LEIPZIG,
VERLAG von C. F. KAHNT.

ML
410
.54
L64
1800

Mit dem erhebenden Gefühle, eines jener Geisteswerke kennen gelernt zu haben, die selbst in den bevorzugten, in den Blüthezeiten der Musikgeschichte nur selten erscheinen können — weil sie an die höchsten Aufgaben des Menschen hinanreichen, weil sie die Krone der Bildung darstellen; mit dem schmerzlichen Gefühle doch auch wieder, eines jener grossartigen Gebilde vorführen zu müssen, in welche das Vergängliche, das Unvermögen der menschlichen Natur im Allgemeinen, und die Irrthümer einer hochbegabten Künstlernatur an mehr als einer Stelle ihre Spuren eingetragen haben — mit gemischtem Gefühle also, zwischen höchster Begeisterung und einem Bedauern schwankend, dass diese Begeisterung nicht ungetrübt sein kann, gebe ich diese Betrachtungen über die Schumann'schen Compositionen zu Goethe's „Faust" in die Oeffentlichkeit.

Nicht, dass ich entfernt der Zahl jener Schnellfertigen beitreten möchte, die mit einem Achselzucken und Naserümpfen an Schöpfungen vorüberschreiten, bei denen es ungewiss bleibt, ob nicht das mangelnde Erkenntnissver-

mögen der Hörer grössere Schuld an einer mangelnden Wirkung trage, als die Schwächen dieser Werke; die ihr kleines Ich in den Mittelpunct stellen, und um einer hergebrachten Satzung wegen dem kühnen Neuen misstrauen, den berechtigten Fortschritt im Bereiche der Kunst zurückweisen. Es handelt sich im vorliegenden Falle um mehr als das Gefallen der seichten Menge, um mehr als die Gleichgültigkeit der unter allen Umständen im engen Kreise Dahintrabenden; es handelt sich bei einer der höchststehenden menschlichen Aufgaben um ein Erkennen der zur Lösung dieser hohen Aufgabe dienenden Mittel; und nur die Bewunderung für das im vollen Sinne in diesem Werke Gelungene wird mir die Freiheit gestatten dürfen, das Verfehlte als verfehlt, das Uebelangebrachte als übelangebracht zu bezeichnen. Ich gehe also von der Erkenntniss des Ganzen, von der Werthschätzung des Gesammten dazu über, im Einzelnen die Spreu von dem Weizen zu scheiden — und wer wüsste und gestände nicht ein, dass gerade bei Schumann in mehr als einem Werke eine solche Arbeit unumgänglich nöthig sei?

Und bei diesen Faust-Compositionen bedarf es der Sonderung und Gliederung namentlich deshalb, weil diese Schöpfung, gleich dem Goethe'schen Dichtwerke, allmälig entstand, in einer Reihe von Jahren; weil auf solche Weise das Eine darin unter ganz anderen Eindrücken, mit ganz anderen Mitteln, von ganz anderen Gesichtspuncten aus geschaffen wurde, als ein Anderes; weil — und das ist hier das Wesentliche — Manches darin auf dem geistigen Gipfelpuncte Schumann'scher Wirksamkeit, Einzelnes leider! in einer Zeit entstand, wo an die Stelle der Klarheit und Frische Düsterkeit und

Monotonie getreten war — im Haupte, wie in den Werken. In diesem Puncte tritt denn auch das beiden Meistern Gemeinsame aus einander. Während der Dichter, aus den ersten Anlagen des ersten Theils, die er in den blühendsten Perioden seines reichen Lebens geschaffen, aus der reizendsten Seelenschilderung des „vollen Menschenlebens“ hinweg schreitet, und im vorgerückten Alter, immer mehr, je näher dem Grabe, jenem sinnesfrohen Dasein den Rücken wendet, die Erscheinung zum Symbol erhöht und nun — im zweiten Theile — auf dieser Leiter des Empfindens und Denkens, mit stets zunehmender Räthselhaftigkeit, zu den untersten Gründen des zum Bilde umgestalteten Gedankens hinabsteigt und mit dem Ausrufe der Mystiker schliesst; indem er so, der irdischen Hülle entrückt, ganz sich hingiebt an den Gottesbegriff, in den Regionen des Reingeistigen zu neuem Dasein, zu dem Dasein der Seligen ersteht — gab er den Faden an die Hand; bot er, durch den Gegenstand bedingt, in manchen herrlichen Stellen seiner Dichtung der Musik die Hand, mit ihren seelenerheiternden, den Busen erschütternden Klängen einzutreten zur verdoppelten Wirkung; wo das gesprochene Wort nicht hinreichen würde, die volle Seele zu fesseln, den ganzen Gehalt der Situation zu verkörpern. Aber er gab zugleich, der mit übergewaltiger Phantasie schaffende Dichter, schon durch die Anlage, durch die Art des Entstehens selbst, in seinem „Faust“ mehr als eine Gelegenheit zum Missverständniss, wie nach Seite der Leser, so nach Seite des Componisten, der dem lyrischen Körper die Gewandung zu geben beabsichtigte. Manches, was der Situation nach rein lyrisch gedacht, und nur so vom denkenden, unterscheidenden, prüfenden

Leser voll und ganz könnte genossen werden, ward von ihm in ein Detail von psychologischer Entwickelung gehüllt, dass der Componist, hingezogen von der lyrischen Grundstimmung, dennoch, und zwar bei überragender Productionsgabe am stärksten, gegen das Gesetz der specifisch musikalischen Textbegleitung und Declamation verstossen musste — so bei der Gartenscene des ersten Theiles. Und doch auch wieder: wem dürfen wir Schuld geben, hier, wo das Missverständniss immer noch ein reizendes Missverständniss bleibt, und uns mit einem Tonstück beschenkt, dass trotz seiner theilweisen Ungelenkheit und schiefen Darstellungsweise als eine Perle musikalischer Kunst gelten darf? Ist es nicht besser, über das wenige Verfehlte und Missliche ein Auge zuzudrücken, als das ausserdem Werthvolle gänzlich zu entbehren? Warum ferner, aus ähnlichen Gründen, mit dem Componisten rechten, wenn er auch das mit seinen Tönen umspinnt, auch da die Wirkung zu mehren versucht, wo die tiefsten Saiten der Empfindung für unsere Auffassungskraft genügend durch das Wort des Dichters angeschlagen sind, wo also geradezu die eine Wirkung der einen Kunst von der anderen einer zweiten Muse aufgehoben wird, selbst wenn beide Kräfte ebenbürtig, viel mehr noch da, wo die Kraft des Tonsetzers hinter dem hier Alles überragenden Genie des Dichters zurückbleibt — ich meine die Scene vor dem Bilde der Mater dolorosa? Und wäre es nicht so der Fall? Ferner, was sollen wir zu dem Componisten sagen, der bei ganz und gar erhabenen Stimmungen, bei den tiefsten Schmerzen der Menschennatur, die Behandlung eines immerhin wirkungsreichen, aber doch nur leicht aufgefassten, salopp

durchgeführten dramatischen Styls eintreten lässt, und der die Schlussworte im Drama, die dort, gesprochen, am Platze, auch in seine Musik überträgt — wie das bei Schumann in der Domscene mit den Worten: „Nachbarin, euer Fläschchen!“ des verzweifelnden Gretchens der Fall ist? Gewiss, diese und hundert andere Erwägungen, denen man im Verlaufe dieser Betrachtungen begegnen wird, sind nicht geeignet, die musikalische Bearbeitung eines Werkes zu einer leichten zu machen, und dessen Genuss zu einem ungetrübten, — auch wenn der Componist in den Zeiten, wo sich dem Dichter schon die Genossen des Alters zugesellt hatten, noch frischer Kräfte sich hätte rühmen können. Hier aber, um es zu wiederholen, hier liegt das bei unsern beiden Meistern Verschiedenartige. Auch Goethe war nicht zu allen Zeiten Derselbe, auch bei ihm trat Altersschwäche mit ihren Spielgelüsten an die ernste Aufgabe hinan und verdarb mannigmal durch kaum begreifliches Schnörkelwesen, wo die schlichte, grosse Wahrheit, die lebensprudelnde Zeichnung am Platze gewesen wäre; aber bei Schumann war es schlimmer. Er spielte nicht mit seinem Gegenstande, aber als er in seiner reifsten Zeit, kurz nach Vollendung von „Paradies und Peri“, im Jahre 1844, den Schlusschor, und in den Jahren 1848 bis 1852 zu verschiedenen Zeiten, in immer noch gesunden Tagen, die übrigen Nummern des ersten und zweiten Theiles geschaffen hatte, ging er später erst, und als er leider schon seinem traurigen Geisteszustande nahegerückt war, im August 1853, an die Composition der Ouverture, deren Grundmotiv mit gewaltigem Ausdruck sich wie ein Recke aus besseren Tagen hervordrängt, die aber in ihrer ganzen

„Arbeit“ als ein doppelt kläglicher, weil immer noch grossartiger Torso des Meisters erscheint, der in der späteren Scene der vier grauen Weiber, wie in der ganzen dritten Abtheilung, ein wahres Wunderwerk seiner Muse geboten hatte.

Es ist in dem Vorhergehenden Vieles vorberührt und nicht das Wichtigste, der Inhalt des Werkes im Einzelnen, genannt. Hier nun wird es zur Nothwendigkeit, bevor ich mich zur Vorführung des letzteren anschicke, zu sagen, was Schumann ausgewählt hat, um zunächst eine Andeutung über das anzuknüpfen, was zu componiren er nicht unternommen hat. Schon an dieser Stelle habe ich vor Augen zu führen, von welchem Gesichtspuncte aus Schumann an seine Aufgabe gegangen ist. Es war der Drang, sich an das Bedeutende der Dichtkunst geistig anzuschliessen, jener charakteristische Zug in der neueren Musik seit Beethoven; der Wunsch: das enger begrenzte Stimmungsleben der eigenen Kunst in den allgemeinen geistigen Gehalt aufgehen zu lassen, was unseren früh und reich an den Meisterwerken der Poesie genährten Schumann zur musikalischen Behandlung des gewaltigen Dichtwerkes zog; charakteristisch ist in dieser Beziehung, dass ihn das Höchststehende, die „Verklärung“ des Helden, die Schlussscene des ganzen Gedichtes, zuerst anzog; erst später, wie wir oben sahen, folgten andere Theile, ohne bestimmte Folge, und wiederum später mochte sich der Componist bewogen fühlen, die so entstandenen, unter einander nicht verbundenen Bruchstücke gleichsam für die Concertaufführung abzurunden, das Ganze gleichsam zum weltlichen Oratorium herzurichten. So besteht denn jetzt die ganze Composition aus folgenden Nummern:

Die Ouverture beginnt. In drei gesonderten Abtheilungen folgen, zunächst als erste Abtheilung aus dem ersten Theile: 1) Scene im Garten; 2) Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa; 3) Scene im Dom. Als zweite Abtheilung aus dem zweiten Theile: 4) Ariel. Sonnenaufgang; 5) die vier grauen Weiber. Faust's Erblindung; 6) Faust's Tod. Als dritte Abtheilung: 7) Faust's Verklärung (der Schluss des zweiten Theils). Es fällt hiernach auf, dass von den mancherlei Scenen, in deren melodramatischer Behandlung die Früheren, namentlich Lindpaintner, wenn nicht den Schwerpunct, so doch einen wichtigen Theil ihrer Aufgabe erblickt hatten, Schumann keine einzige herangezogen hat, dass er ausserdem an eine Ueberleitung der Acte in unserer Theater-Verarbeitung nicht gegangen ist. Der Grund des letzteren springt von selbst hervor; Schumann, der keusche Tonmeister, kannte hier wie allenthalben nur die künstlerische, nicht die Aufgabe: praktischen Zwecken zu dienen. Ihm war es darum zu thun, den Geist der Dichtung zu verklären, nicht aber darum, für theatralischen Gebrauch Musik zu Zwischenacten zu schaffen, die, durch den Inhalt des Werkes nirgends auch nur entfernt angedeutet, und im zweiten Theile, wo sie angegeben, durch keine innere Nöthigung veranlasst, in keinerlei Weise die Handhabe zu einem charakteristischen Tonwerke bieten, und also nur dem mechanischen Bedürfniss, einer ganz äusserlich herbeigeführten Ideenassociation sich zum dienstbaren Geiste erklären konnte. Man sage nicht: Lindpaintner hat es ja doch gethan! Hat Lindpaintner es gethan? so frage ich im Hinblick auf die mehr als mittelmässige Motivirung in dessen betreffenden Compositionen. — Es bliebe

jedoch die melodramatische Begleitung. „Sie hat“ — nach einem Ausspruche Franz Brendels in den „Anregungen“ — „überall da einzutreten, wo die Dichtung musikalische Elemente enthält, und doch wieder so viel Nichtmusikalisches, dass dadurch ein völliges Aufgehen beider Factoren, eine völlige Verschmelzung verhindert wird.“ Das trifft in diesem Falle zu. Bekannt ist Allen jene „Hexenscene“; gewiss, nur zu bekannt, dieses mit Behagen ausgeführte dichterische Spielwerk, das dem Geschmack widersteht — — und etwa dem geistvollen Musiker nicht auch? Und was hier gilt, trifft es nicht, aus andern Gründen freilich, die Scenen der Traumerscheinung, des Ostergesanges, der fröhlichen Soldaten und Landleute; sind das nicht Nebendinge, zu gering für ausgeführte Composition im Hinblick auf so manches Wesentlichere? Mehr noch als diese wenigen Stellen des ersten Theils — dessen Auerbach's Keller wol am Wenigsten unserm Schumann behagen mochte, dem die Darstellung des Derbkomischen versagt war — sperren sich die vielen lyrischen Episoden und Chorsätze des zweiten Theils gegen eine ausgeführte musikalische Behandlung; so oft auch Anfangszeilen, so oft auch ganze Strophen wie von selbst sich in Töne kleiden — (ich nenne: das „Gemurmel“ der Menge am Hofe des Kaisers; den Gesang der Gärtnerinnen im Saale und die übrigen Allegorien ebenda; das Zwiegespräch von Mutter und Tochter, des Holzhauers, des Pulcinelle etc.; die Auslassungen der „Menge“ im ferneren Verlaufe, der Satyrn und Faune; den Monolog des Mephistopheles am Anfange des zweiten Actes [zu melodramatischer Begleitung]; Scenen aus der classischen „Walpurgisnacht“, an den

Felsbuchten des Meeres die Gesänge der Sirenen etc.; die Chöre der Trojanerinnen; die schon von Goethe vorgeschriebenen Instrumentalabgänge im vierten Acte; die drei gewaltigen Gesellen im fünften Act) — man kann das bei allen diesen Stellen zugeben und dennoch sehr wohl die Zurückhaltung Schumann's begreiflich finden. Nicht nur, dass sie alle nur ganz abgerissen dastehen inmitten dramatisch fortschreitender Worte, oder dass zum leichtgefälligen Tonsatze, darum auch zum Melodrama, die Natur unseren Meister weniger ausgestattet hatte: an den meisten Chorsätzen mochte auch das beschreibende Element, das dem weniger tief blickenden Auge so lockend dünkt, den hier vorsichtig wählenden Schumann zurückscheuchen — der an sich selber, im Schlusschor, die Erfahrung gemacht haben konnte, dass eben nicht jeder Text ein Text für den Componisten ist*).

Ich gehe hiernach zu dem Werke selbst über und habe da sofort eine schwere Last von mir abzuwälzen, eine jener Arbeiten im eigentlichen Sinne zu besprechen, ein Räthsel, das auch der angestrengten Aufmerksamkeit ohne Lösung, und nur Demjenigen naturge-

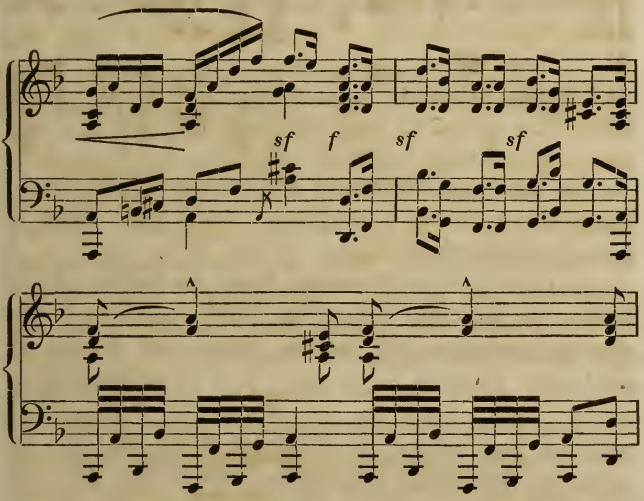
---

*) Wie so Manches in der Aesthetik, so ward bisher auch die wichtige Frage noch nicht hinreichend erörtert: welche Anforderungen hat der Componist an seinen Text zu stellen, was überhaupt eignet sich zur Composition? Ich deute in dieser Beziehung an diesem Orte wiederholt nur einen Ausweg an, der freilich aus bereits genanntem Grunde Schumann ziemlich fern lag: melodramatisch einzutreten, wo die ausgeführte Melodie nicht am Platze ist — so in der Gartenscene des ersten Theils, so an verschiedenen Stellen im Schlusschor des zweiten.

mäss erscheint, der Schumann's Krankheit gekannt hat, und diese Ouverture zu „Faust“ in des Meisters letzter Zeit entstanden weiss. Man hat sich vor der grausen Düsterkeit des Wagner'schen Tonstückes entsetzt, bei Schumann's Ouverture muthet es Einen an wie im dichten Nebel, wie vor einem gewaltigen Carton, der, grau in grau, und in kühnen Linien eben erst angedeutet, das Beste errathen lässt und vielleicht schon durch das Vorhandene ermüdet. Unwillkürlich fällt uns da jenes „classische Recept“ ein, das ein geistvoller Beurtheiler der „Faust-Ouverture“ von Wagner in den früheren Versuchen anderer Tonsetzer verwendet findet — vielleicht wäre in Schumann's Werk etwas dilettantische Spielerei, etwas von jenem Lindpaintner'schen „lustig verzweifelnden Allegro“ für manche Ohren erwünscht gewesen. Der Tieferblickende aber wird keine Note dieses schmerzlich berührenden, wie mit sich selber im Kampfe liegenden Tonstückes vermissen wollen: er wird in diesen markigen Themen, in diesen wie Riesenschlangen sich dahin windenden Harmoniefolgen das Bild des theuren Meisters erblicken, der schon vom Dämon gepackt wird, und die Pietät wird ihm auch über das Missrathene darin, über den mangelnden Eindruck im Ganzen ein scheues Schweigen auferlegen.

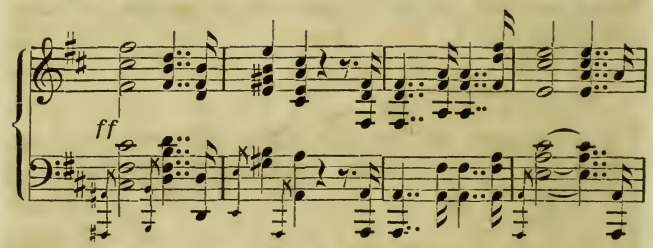
Viervierteltact, D-moll, langsam und feierlich, mit einer wuchtigen Einleitung, beginnt die Ouverture. Ueber dem dumpfen Paukenwirbel bäumen sich aus dem p in f ansteigend in Sechszehnteln die Violinen auf, ein echt Schumann'scher Zug, in kühner Modulation hier wie die sämmtlichen 15 Tacte hindurch, dämonisch, gewaltsam, aber zugleich unerquicklich, ohne Grundmotiv, ohne Gip-

fel, nur von ferne den Gedanken des folgenden Hauptsatzes andeutend, der im sechszehnten Tacte, in gleichem Maasse und bei gleicher Tonart, etwas bewegter, mit dem Thema beginnt:




in höherer Stufe dasselbe wiederholt, modulatorisch verwandelt nochmals damit hervortritt und zu einem wenig bedeutenden zweiten Thema fortschreitet, das, gegenüber dem obigen Koloss, als eine leicht gewandete Gestalt dahinschlüpft. Besonders aber ist es der fernere Verlauf in seiner kärglichen Erfindung, in seinem Entbehren jedes frischen Reizes, jedes grossen Aufschwunges, der auch den bedeutenden Grundgedanken bei seiner oftmaligen Wiederholung in monotoner Weise erdrückt. Ein heller Schluss in D-dur nimmt zuletzt denselben Gedanken

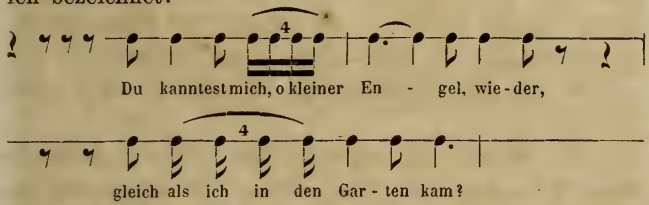
wieder auf, schickt ihm jedoch einen anderen, wenigsagenden voran:




der, vielleicht als Andeutung des himmlischen Sieges, mit jenem erstgenannten abwechselnd, zum Ende führt, in unbefriedigtem Halbschluss.

Es folgt die erste Nummer: Scene im Garten, F-dur, Zwölfachteltact. Sie eröffnet das Werk in jähem Gegensatz zur Ouverture, im wahren Sinne des Wortes ein spielendes Kindlein, gegenüber dem finster-mürrischen Greise. Jeder kennt sie, die Worte des Dichters, die manchem bedeutenden Darsteller schon die höchsten Beweise der Verehrung eingetragen haben, und die mehr noch dem daheim geniessenden Leser einen Himmel der zartesten Empfindung aufschliessen; — was bleibt unter diesen Umständen dem Componisten? Gesetzt auch, es wäre der Text ganz nur Empfindung, ohne Bezugnahme auf die Aussendinge, ganz nur aus dem Inneren hervorquellendes Gefühlsleben, was bleibt hernach dem Tönemeister, als: noch einmal zu schaffen, was der Dichter vor ihm niedergelegt, so dass sich Beide in ihren Wirkungen decken! Das im günstigsten Falle. Aber ein solcher Fall ist nicht denkbar, sobald aus irgend einem Grunde dem Componisten versagt ist, in Töne zu kleiden,

was der Dichter in Worten zu sagen vermochte. Das ist bei der „Scene im Garten“ der Fall, und dies ist der Grund, weshalb die an und für sich genügende Erfindung Schumann's in dieser Nummer so weit hinter dem idealen Bilde zurückbleibt, ja an mancher Stelle geradezu den Eindruck herabstimmt, den man eben hier erwartet. Wir werden das an dem Einzelnen beobachten und erklären. — Eine liebliche Instrumentalbegleitung, — Triolen ziehen auf und wieder auf, — führt in wenigen Tacten zu dem Texte: „Du kanntest mich, o kleiner Engel, wieder“, und sofort in den Anfangsnoten schlägt uns ein Rhythmus ans Ohr, der zu gleicher Zeit überrascht und uns einsehen macht, welch eine Noth der Meister damit im Verlaufe seiner Arbeit haben wird: den Gesetzen der Declamation gerecht zu bleiben, und dabei die schöne musikalische Sprache fortzuführen, die sein eigenstes Schaffen bezeichnet:




Man sieht schon in diesen wenigen Tacten das Streben, den Tönen und ihrem Gesetze gerecht zu werden, aber man fühlt sich im Innersten schon hier, und viel mehr noch im Verlaufe, durch den Zwang verletzt, der dabei den Worten angethan wird. Es ist der vergebliche Versuch, Unvereinbares zu verknüpfen, die rein erzählende Weise in Noten zu setzen. Rechnet man dazu jene Willkür Schumann's, der als einseitiger, aber genialer

Musiker den Zusammenhang der Worte zerrt, zerreisst, den Sinn entstellt, wenn der Strom seiner Leidenschaft, die übermächtig auftauchende Melodienschaar und tonliche Gedankenfülle sich seiner bemeistert, und sein Ueberlegen unterbricht, — so sind die Gründe aufgedeckt, aus denen diese ganze erste Nummer einen oft kleinlichen, oft geradezu unkünstlerischen Eindruck erregt. Eine willkommene Unterbrechung bildet das Spiel mit der Blume; da zeigt sich Schumann's Grösse recht eindringlich auch im Kleinen. Das Auf- und Abwogen von Hoffnung und Zweifel schwankt im Orchester hin und her, bis mit dem Aufschrei: „Er liebt mich" Faust eine jener ausgeführten Melodien anstimmt, die bei Schumann um so tiefere Wirkung hervorbringen, je seltener bei ihm das Gefühl kindlich naiv seinen Lauf nimmt, und über deren Genuss auch der Gedanke nicht durchzudringen vermag, dass eben diese Melodie nicht an diese Stelle passe. Allzufrüh unterbricht, geschmacklos in hohem Grade, Mephistopheles die Lust, und in dürren, recitativisch-holprigen Sätzen geht die Nummer zu Ende — sie verrinnt im Sande.

Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa heisst die folgende Nummer, ein A-moll-Satz. Im Anfang langsam, mit den syncopirten Triolen der Bratsche beginnend, ein Bild des irrenden Gemüths; dann von Oboen und Clarinetten in langen Accorden, dem Ausdruck des Schmerzes, begleitet; im weiteren Gange stets von endlos sich hinwindenden Triolenläufen umsponnen, die gleich Gewissensstürmen das klagende Herz nicht zur Ruhe kommen lassen: so bietet dieses charakteristische Tonstück einen Beweis des feinen dichterischen Verständnisses Schu-

mann's. Es müsste, von dem stets hastiger forteilenden Zeitmaasse, von der gerade hier wie selten bei unserem Meister correcten Declamation unterstützt, wol die mächtigste Wirkung ausüben, träte nicht dennoch wieder an einer der schönsten Stellen: „Die Scherben vor meinem Fenster", und vor Allem bei den Worten: „Schien hell in meine Kammer" die Manier des Syncopirens in den Weg, verdürbe die Naturwahrheit des Satzes nach beiden Richtungen hin, und liesse auch die tiefempfundene Schlussstelle kaum wieder zur halben Wirkung gelangen.

Die Scene im Dom ist ein ziemlich trockenes Stück Arbeit, in jeder Beziehung verfehlt, und noch unter die beiden ersten Nummern zu rangiren. Was hilft das geistreiche Wühlen der Bässe bis in die untersten Tiefen, dem gegenüber die Blasinstrumente in vollen Accorden, zweimal auf das vierte Sechszehntel des Tactes einfallend, immer wiederholt in wechselnden Lagen und an anderen Tactstellen, das Dröhnen der Strafposaune zu versinnlichen suchen; — was helfen uns die mancherlei herrlichen Instrumental-Einzelheiten auch im Verlaufe dieser Nummer: der Urquell fehlt, die richtige Einsicht hat dem Meister fern gestanden, das Pathos des bösen Geistes ist ein mattes, von declamatorischer Ungelenkigkeit mehr als zuviel leidendes Pathos, und die Art und Weise, in der sich zwischen ihm und Gretchen ein Duett entspinnt, hier, wo das Melodrama einzig am Platze wäre, hat weder mit dem Geiste der Dichtung, noch auch, in dieser Gestalt, mit dem Geiste charakteristischer Musik zu thun. Ein bleierner Fluss, aber kein rasender Strom, führt die Stimme des Geistes zum Dies irae, wo dann, in festem Tempo, ein Ensemblestück auf einfacher aber

im Rhythmus wirkungsreicher Melodie beginnt, das nur gar zu bald in den Fortgängen wieder ermattet, und, so vielfach auch Zeitmaass und Färbung wechseln, bis zum Schluss ohne innere Steigerung bleibt. Eine bedeutsame Thatsache aber springt in diesem Tonstücke unwillkürlich in die Augen: ich meine diese, dass der Herrscher edelster Romantik von seinem Genius verlassen wird, wo es gilt, durch gewaltige Grösse das religiöse Gefühl, den Geist zu schildern, der durch die Hallen gothischer Dome weht. Dieses Dies irae, dieses Judex ergo, wie stehen sie farblos da, wie so ganz ohne die bezaubernde Innerlichkeit der Peri-Weisen, wie dünken sie uns erzwungen und gemacht im Vergleich mit den tief ergreifenden wenigen Tacten des bösen Geistes, als er die Worte: „Bet'st du für deiner Mutter Seele" schauerlich leise beim Schwirren der Violinen dahin haucht. Ein Sohn der Zeit, erfüllte Schumann das weite Gebiet menschlicher Empfindung, die hohe Staffel des Göttlichen war ihm entrückt — wie uns Allen in dieser drangvollen Periode!

Das sind die Compositionen zum ersten Theil. Mit ihnen ist die trübe Seite meiner Aufgabe abgethan; ich habe zu zeigen versucht und beklagt, wie der Grössten Einer auch Schwaches und Verfehltes zu schaffen vermag, wenn in Gegenstand und Auffassung missgegriffen ward; und mit dem Gefühle, soviel Tadel durch ein Lob bedecken zu dürfen, das fast keine Einschränkung erleidet, gebe ich mich nun an die grossartige zweite Abtheilung.

Es gilt einem grossen Werke, das sei zum Voraus mit Entschiedenheit betont; einem Werke, das den Höhepunct einer bedeutenden Künstlerkraft bezeichnet, das die gesammten Mittel einer reichen Entwickelungsperiode er-

schöpft, und das aus beiden Gründen zur genügenden Darstellung des eisernen Willens, der begeisterten, opferfreudigen Hingabe bedarf. Es ist für alle Gesangvereine als eine Gewissenssache zu bezeichnen, dass sie nicht vor den Schwierigkeiten zurückschrecken, oder wol gar sich mit der Vorführung der ersten, weit hinter allem Folgenden zurückstehenden Abtheilung begnügen; es gilt, ich wiederhole es, einem grossen Werke, und das will unter allen Umständen auch grosse Mittel.

Allen denen zunächst zum Trotz, die jene Goethe'sche Symbolik des zweiten Theils mit dem einfachen: „Spielerei" für abgethan halten, nenne ich das Meiste davon erhaben und Alles überragend, was dieser, was irgend ein Dichter geschaffen. Es handelt sich darum, den Zusammenhang aufzusuchen, es ist erforderlich, gerade hier, wo mancherlei Auswüchse des Alters sich breit machen neben eben so viel Erkünsteltem und Gemachtem, dasjenige Bedeutsame herauszusuchen, und dann als den Kern zu betrachten, was (als solcher Art in Wahrheit zweiter Theil der Dichtung) das Ringen Faust's zum Göttlichen hinan, durch alle Erscheinungsformen der Geisterwelt, oder doch einer Körperwelt unter symbolischer Gestalt, bis zur Vollendung darstellt. So finden wir denn auch in jenen Theilen, die Schumann zur Composition wählte, näher oder versteckt sehr bald die Bedeutung und die Beziehung zum Ganzen, und staunen über die Geisteskraft des Tonmeisters, der solche Worte mit so ganz der Bedeutung angemessener Musik zu umkleiden verstand. Hier lag eine jener Aufgaben der Tonkunst, wo sie ihre neuere köstliche Errungenschaft: die Verklärung des Gedankens, ihr ideales Streben, mit

Ruhm bekränzen konnte; wo sie neben ihren eigensten Formen das höhere Weben der Geisterwelt im Bilde festzuhalten hatte.

Der lautere Ariel, der Schutzengel jeder Unschuld, naht bei Sonnenaufgang mit seinem Chore, den beladenen Faust zu entlasten, den gefallenen aufzurichten, den von Irrthümern geknechteten zu befreien. Die Harfe beginnt, B-dur, im ruhigen $^3/_4$ Tact, in einigen Accorden, und pp lösen sie die Streichinstrumente ab, in lieblicher Melodie, ganz seliger Frieden; Dämmerung deckt die blumigen Rasen und in abgerissenen Achteln scheinen die Geister von da und dort, in verschiedenen Lagen und in mannigfacher Färbung, heranzuziehen. So spinnt sich, nur von jenen rhythmischen Einschnitten unterbrochen, die Instrumentaleinleitung etwa fünfzig Tacte hindurch; da beginnt Ariel: „Die ihr dies Haupt", umflattert von den abgerissenen Achteln; $^4/_4$ Tact tritt ein und mit ihm nach wenigen Tacten auf: „Besänftiget des Herzens grimmen Strauss" — eine ausgeführte Melodie. Ein ganzer Schumann: wahr der Ausdruck vom rein musikalischen Standpuncte aus, tadelnswerth allein die Declamation; fast nirgendwo sonst unterbricht die Liebe an Vorhalten und Syncopen auf geschmacklosere Weise den naturgemässen Gang der Rede, fast nie hat Schumann öfter die leichten Sylben mit gewichtigen Noten versehen und umgekehrt. Ich betone aber gerade dieses aus doppeltem Grunde, mit dem äussersten Nachdruck. Denn einmal liegt gerade dieser Epoche die Pflicht als erste ob: die ideelle Bedeutung festzuhalten; jenes leichtsinnige in den Tag Componiren vergangener Zeiten ist eben jetzt zu ästhetischer Unwahrheit geworden vor der Einsicht, dass

die Musik, wenn es geht, bis in die einzelne Note hinab, für Jedes ihre bestimmte Bedeutung zu geben, zu gestalten habe. Zum Anderen aber ist nicht nur das Beispiel eines grossen Meisters äusserst gefährlich für die Kleinen, — es bedürfen auch die Schwächen eines solchen aus dem Grunde doppelt der Hervorhebung, weil erst dann die grossen Seiten um so nachdrücklicher ihren Werth offenbaren. Und wunderlich, dass die Kritik an demselben Meister, über dessen Melodienlosigkeit so mancher naive Concertbesucher klagt, das Umgekehrte oder doch scheinbar ganz Entgegenstehende zu rügen findet: dass diesem Meister als specifischem Musiker, bei all seiner Bildung, die Melodie nur zu oft über den Kopf wächst! So thun sich aber auf Schritt und Tritt deutlicher die Grenzen auf, die ganze Parteien hartnäckig von einander pesperrt halten und bei Lichte gesehen — was ist es, das sie sperrt? Möge Jeder bei sich bedenken, was hier nur anzudeuten der Gegenstand selbst gebietet. — Wir hören Ariel's Einzelgesang beendet; etwas lebhafter schliesst sich der Chor der Geister an, ein herrliches Tonstück, von den Frauenstimmen allein begonnen und durchgeführt, wiederholt von dem Männerchor, ebenbürtig den Gesängen der Elfen im „Sommernachtstraum", was die erste Erfindung anbelangt, aber unendlich reicher im Ausdruck, an Grazie; an der Stelle: „Fühl' es vor" innig empfunden, wie wenig Anderes von Schumann. In lebhafterem Tempo, $^6/_8$ Tact, beginnt eine neue Strophe: „Thäler grünen", keck und frisch gedacht, freilich keineswegs roh hingeworfen; an der Stelle: „Schlaf ist Schaale, wirf sie fort" erhebt sich Stimme an Stimme in chromatischem Aufgange, „säume nicht, säume nicht" — da ist die Höhe

erreicht — und die Wiederkehr der Melodie tritt ein; — könnte ich auch diese und manche folgende den Lesern vor Augen führen, denn wie matt spricht in Sachen der Tonkunst die blosse Aufzählung der Zeichen! „Alles kann der Edle leisten“ und „Thäler grünen“ treten, in zwei Chöre geschieden, zusammen; da ertönt Ariel's „Horcht!“ In gedoppelter Schnelle, bei dem Schwirren sämmtlicher Streichinstrumente, schwankend in mancherlei Accorden, nahet der Sturm der Horen, wird der neue Tag geboren für Faust's Wallen. Ein hochwichtiger Moment und eine geisterhaft wirkende Musik! „Schlüpfet zu den Blumenkronen“, ruft nochmals Ariel, in einer kurzen Zahl von Tacten; verstohlenerweise leitet es über zu G-dur $^6/_8$ Tact. Die Bratschen und Violoncelle beginnen in mässigem Zeitmaasse eine anregende Melodie, deren rhythmische Figuren ganz vortrefflich das Wiederaufleben des erdenmüden Faust andeuten. Er beginnt: „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig“; — in ruhiger Betrachtung kann seinen Worten die Musik nur Dienerin sein; hier tritt wiederum also jenes Hinderniss ein, das die Composition der Gartenscene zu einer verfehlten machte. Doch es bleibt uns zum Bedauern kaum die Zeit: „Hinaufgeschaut“ — in langen, gedehnten Basslinien, darüber hinziehend die schwirrenden Saiteninstrumente, syncopirt, chromatisch, und nach einer Weile, auf dem höheren Grundtone angelangt, stets wieder von Neuem unten beginnend, Trompeten schallen darein; es heisst: „Der Berge Gipfelriesen verkünden — das Aufsteigen der Sonne — sie tritt hervor!“ Eine prächtige Malerei! — Das Folgende fällt ab dagegen: „So ist es also“, erklärt, vergleicht Faust, und in dem Erklären schon liegt das

Unmusikalische des Inhalts; das wirkt auf den Gesang, wie auf die Begleitung, bis nach den Worten: „Dass wir wieder nach der Erde blicken“, im glänzenden E-dur, ein ebenso glänzender Melodiensatz auf: „So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!“ in festem, wohlgegliedertem Rhythmus, einer der schönst erfundenen Sätze Schumann's, zum Ende der reichhaltigen Nummer führt.

Vier graue Weiber treten zur Mitternacht auf. — Ein bedeutsamer Sprung! Wiedererwachen — und das Nahen des Todes! Und bei aller Vortrefflichkeit der vorigen Nummer doch welch ein Abstand auch im inneren Kunstwerthe jener gegen diese fünfte! Hier, wenn irgendwo, gilt es, dass über das Vollendete Nichts zu sagen sei. Denn was fürwahr! will es sagen, wenn Grundschwächen des Componisten, die ich vielleicht schon allzustark betonte, auch hier nicht ganz fehlen: Vom ersten Auftreten der grauen Weiber an, in schnellem Schritt, auf H-moll, aber durch alle verwandten Tonarten eilend, eine mit der anderen abwechselnd und wieder zu Zeiten alle vereint, bis zu dem Auftreten Faust's; dann in dessen düsteren, ahnungsreichen Worten, bereuend das bisherige Streben vor dem offenen Grabe, von Todesfurcht durchschauert und mit tief-charakteristischen Tönen diese Stimmungen begleitend; dann in den Wechselreden Faust's und der Sorge, in denen auf dichterischer wie auf musikalischer Seite sich Ausdruck und Lebenswahrheit steigern; in dem feierlichen Des-dur Faust's: „Ich bin nur durch die Welt gerannt“, von irrenden Sechszehnteln der Bratschen umspielt, ebenso gross gedacht, wie in der folgenden Rede der Sorge in D-moll: „Wen ich einmal mir besitze“, deren Begleitung, unruhige und geplagte Triolengänge, so

lebendig das gesungene Wort unterstützen — bis die Letztere Faust anhaucht, „die Nacht erscheint“, und nun in freudiger Kraft, Fis-dur, $^4/_4$ Tact, der Held sein letztes Werk zu beginnen verordnet: in Alledem thut sich der Geist eines Alles beherrschenden, und in den grössten Aufgaben heimischen Componisten kund; wir staunen und ich meinerseits vergesse gerne die Pflicht des Beurtheilers über dem freudigen Staunen.

Faust's Ende naht mit der sechsten Nummer. Hier wie dort Alles symbolisch: was bleibt der musikalischen Analyse? Sie sieht die Noten, sie begreift den Sinn, und als sie sich ansetzt, über Tonart, Maass, über thematische Arbeit und modulatorische Gestaltung zu sprechen, da fällt es ihr auf's Herz, wie sehr das Alles — möge es an sich gelten, was es wolle — vor der Grundbedeutung eben dieser Notenschrift zurücktritt. Wer wollte den Meister in Farben einzig, oder nur vorzüglich um seines Colorits willen loben oder tadeln; wer den Meister in Tönen um Unregelmässigkeiten des Satzbaues — wenn es sich bei Beiden um die Verkörperung eines hochheiligen Gegenstandes handelt? Ich begnüge mich mit dem Ausspruche, dass Alles, was der Dichter gesprochen, vom Musiker in entsprechende Weisen übertragen ward. Man höre den Gesang des Mephistopheles in D-moll: „Herbei, herbei“, die eintönigen Gesänge der Lemuren, bei aller Einfachheit doch so schrecklich wahr, so unerbittlich in ihrem monotonen Viertelgange; man höre das abgebrochene Achtelschreiten der Bässe bei den Worten: „Wie jung ich war“ und die traurige Melodie über diesen „rührigen Füssen“; man höre, wie tiefbedeutsam zu den Faust'schen Worten: „Wie das Geklirr der Spaten mich ergötzt“ die

Werkzeuge ihr Amt fortsetzen in stetem Achtel-Gange, bis Faust, nicht des eigenen Hinsiechens achtend, in rüstigem Tone zur Beschleunigung des Werkes auffordert und dann, im letzten Anklammern an irdische Pläne, auf immer leidenschaftlicher werdenden Tonweisen, in Begeisterung sich aufschwingend, zu den Worten gelangt: „Es kann die Spur von meinen Erdentagen etc.“, wo dann die Begleitung schon im pp dumpfschauernd das ferne Grab andeutet, und der Meister immer stärker und stärker, dann wildheulend, die Geigen und Holzblasinstrumente in syncopirten Triolen von der Höhe hinab, durch die Bässe nach unten führen lässt, — als die Lemuren Faust darniederstrecken. Das Tosen verstummt, Faust's Erdenkampf ist beendet: „Ihn sättigt keine Lust“; „der mir so kräftig widerstand, er liegt im Staub“ ruft Mephisto, und die Lemuren fallen ein; die Nummer schliesst im Pianissimo: „Es ist vollbracht“ — ernst und schlicht, ganz in Nichts verlaufend.

Die nun folgende dritte und letzte Abtheilung enthält in einer Reihe von sieben Nummern „Faust's Verklärung“. Ein bedeutsames Tonstück, mannigfach gegliedert in Solo-, Chor- und Ensemblesatz, an Ausdehnung alles Vorhergehende überragend; auch an innerem Werthe? Ich kann das leider nicht ganz bejahen. Schon oben habe ich von dem hochsymbolischen Inhalt der Dichtung gesprochen, und wie es die Aufgabe der Tonkunst an dieser Stelle sei, im idealen Gehalte sich dem Text gleichzustellen: es kommt also vor allen Dingen darauf an, ob die Grundbedeutung dieses Schlusstheils von dem Componisten begriffen und in Töne gekleidet sei — das ist geschehen, im Grossen und Ganzen ist der Charakter von Schumann

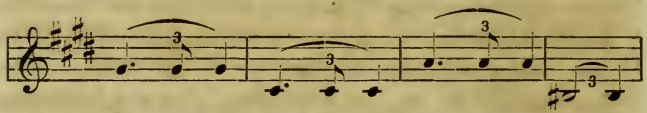
in herrlicher Weise getroffen; nur dass im Einzelnen sich Matteres findet, dass namentlich durch die hinderlichen Eigenheiten der Dichtung selbst dem musikalischen Ausdruck Fesseln angelegt werden, dass namentlich die ganze erste Bearbeitung des eigentlichen Schlusschores weit hinter dem Ziele zurückbleibt, welches die Bedeutung der Worte vorzeichnete, — dass demnach der Meister nicht überall erreichte, was er wollte.

Nun hat zwar Schumann selbst am Wenigsten das Mangelhafte dieser ersten Ausführung des Schlusschores verkannt, und in einem Anhange für die Einzelaufführung dieser Abtheilung einen ausgeführten Instrumentalanfang, sowie den ganzen Schlusschor in zweiter Bearbeitung beigegeben; doch auch in dieser letzteren sehe ich keine so wesentlichen Vorzüge vor der ersten, dass ich mein Gesammturtheil dadurch als umgestossen betrachten könnte, und wiederhole somit meine Ansicht: dass dieser Schlusstheil — der bekanntlich schon zum Goethe-Jubiläum 1849 zur Aufführung gelangte — in der Gesammtwirkung hinter den Nummern der zweiten Abtheilung zurückstehe.

In nicht geringem Grade, dieses vorausgeschickt, stand dem Componisten die Seltsamkeit der Worte an den meisten Stellen entgegen: Die heiligen Anachoreten singen zu Anfang im Chor: „Waldung, sie schwankt heran, Felsen, sie lasten dran etc.“, ein Bild jagt das andere, und die Musik, wollte sie anders jedem einzelnen Wort sein Recht widerfahren lassen, wäre über einzelnen Motiven ihres schönen Baues im Ganzen und Grossen verlustig gegangen. Der Gefahr nun freilich ist Schumann ausgewichen: er hat die Stimmung im Ganzen, nicht die Be-

deutung des Einzelnen festgehalten, mit unendlicher Anmuth leitet ein kurzer Instrumentalsatz in gefälliger Modulation zum Eintritt des Chors und dieser selbst darf in Bezug auf Stimmenvertheilung, zusammengenommen mit der schlichten und doch prägnanten Begleitung, als ein Meisterstück seiner Gattung bezeichnet werden, naturmalend, von geweihter Empfindung umweht. Das Violoncell beginnt und windet sich auf und nieder, bereitet den Uebergang zum Gesange des Pater ecstaticus. „Ewiger Wonnebrand, glühendes Liebesband“ sind die Worte, und „siedender Schmerz der Brust, schäumende Gotteslust“ — grelle Contraste in einem Athem; sie in ihren Elementen zu versinnlichen, ward der Poesie die Kraft, nicht der Musik, und statt sich am kaum Erreichbaren auf knapp gemessenem Raume abzumühen, hat sich Schumann damit begnügt, die Grundlage herzustellen, auf der überhaupt jene Contraste möglich, er hat einen Zustand von Leidenschaftlichkeit, von äusserster Beweglichkeit, von rasendem innerlichen Feuer in den endlosen Passagen durch Violinen und Bässe dargestellt und als Componist damit, wie an so manchen Stellen, in genialem Instinct das Beste und einzig Befriedigende getroffen. Der Pater profundus erscheint, er schildert die gewaltige Natur, und schildert in ihrem Bilde „Die allmächt'ge Liebe, die Alles bildet, Alles hegt“, sein Gesang ist von köstlicher Innigkeit, anspruchslos in der Erfindung, aber von lauterem Ausdruck. Da beginnt der Pater seraphicus: „Welch ein Morgenwölkchen schwebet“, und neues, frisches Leben regt sich, in einschneidenden Rhythmen greifen je im zweiten Achtel die Begleitungsaccorde pizz. ein, bis der Chor seliger Knaben: „Sag' uns, Vater“, mit dem Pater sera-

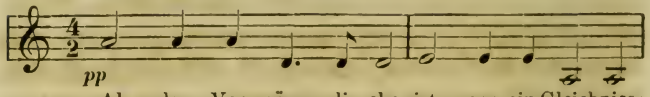
phicus correspondirend, die Ruhe herstellt, in milder Melodie vollstimmig sein: „Glücklich sind wir“ erschallen lässt, lebhafter beim: „Hände verschlinget“ in Triolen-Gang umsetzt, und dann in lieblichen Tönen bei den Worten: „Den ihr verehret, werdet ihr schauen“ diese Nummer schliesst. — Die folgende Nummer, langsamen Maasses, führt zu den Worten der Engel: „Gerettet ist das edle Glied“, als sie Faust's Unsterbliches daher tragen, eine würdevolle Melodie vor. Sie ist im regelmässigen Gange durchgeführt, während die Schaar „jüngerer Engel“ in Solo und Chor mit den Worten: „Jene Rosen“ bei lebendig charakteristischer Begleitung, unstet im Allegretto-schritt, den Gegensatz bringt und bei den Worten: „Jauchzet auf, es ist gelungen“ zu dem höchsten dichterischen und — mit Freude sei es gesagt — musikalischen Entzücken aufsteigt. Wunderschön ist auch die Stelle, wo andere Stimmen der „vollendeten Engel“ ernsthaft dazwischentreten: „Uns bleibt ein Erdenrest“, viel fester gegliedert, viel gebundener die Noten. Die Stimmen lösen sich ab, und die ganzen Chortheile ebenso, ein reizendes Spiel, bis fernerhin eine neue Wendung bei den Worten der jüngeren Engel eintritt:



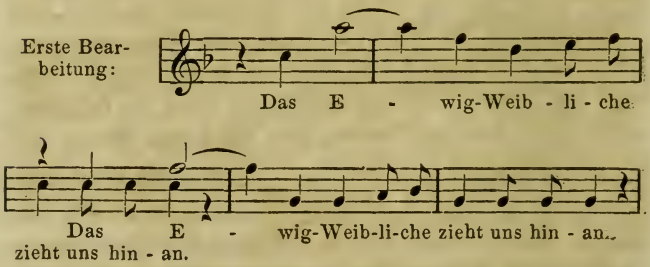

welches Motiv, im Fugato fortgeführt, den Inhalt der Worte trefflich überträgt und zugleich das Solo: „Ich seh' bewegte Schaar“ umgaukelt, worauf dann die Knaben, alle zusammt, im feierlich-frohen Ges-dur die Hülle Faust's

zu neuem Entstehen an sich nehmen. Nun ertönt mit: „Gerettet“ die Anfangsmelodie noch einmal, und rundet also das wechselreiche Stück in langausgeführter Arbeit ab. Der Doctor marianus beginnt mit den andachtsvollen Worten: „Hier ist die Aussicht für den Geist erhoben“, ein Recitativ voll Weihe und Anmuth; in höchstem Entzücken fährt er fort, beim Spiele der Harfe, zu der Oboe zart eingreifenden Motiven: „Höchste Herrscherin der Welt;“ wenig Gesangstücke mögen wie dieses die höchste Begeisterung so mit innigster, maasshaltender Schönheit verbinden. Er fährt fort: „Dir, der Unberührbaren“, und in die ernste, einfache Melodie tritt der Chor und begrüsst den Namen der Mater gloriosa. Sie wird in lieblichen Wechselstimmen empfangen von den „Büsserinnen“ in gemessenen Klängen; engverbunden schliessen die Magna peccatrix, die Mulier samaritana und Maria aegyptiaca ihre Bitten an; eine Büsserin — vormals Gretchen — lässt das einstige: „Neige, o neige“ in anderer Weise, in tief empfundener Melodie vernehmen, ihr stimmen die Chöre bei in feierlichen Accorden. Lebhafter erschallt: „Vom edlen Geisterchor umgeben“ und endlich weisen die Mater gloriosa und der Doctor marianus tröstend und mahnend nach oben; in froher Gewissheit des Verheissenen führen die Töne aus Achtel- und Triolenbegleitung zum langvorbereiteten Schlusse. — Es folgt: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss“, der ehrwürdige, zwiegetheilte Chorus mysticus, und damit die Schlussnummer des ganzen Werkes. Von jener Stelle: „Das Ewig-Weibliche“ an doppelt componirt, gewährt doch keine dieser Arbeiten — ich sagte das bereits — den vollen Genuss; keine gewinnt einen Glanzpunct,

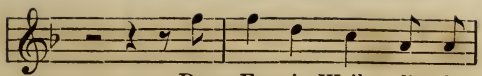
keine drückt vollgewichtig genug die symbolische Bedeutung aus.

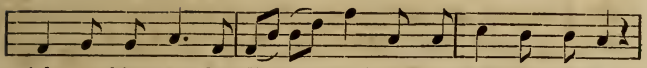



Das ist der Anfang der ersten Bearbeitung, gewichtig, im Fortgange aber wenig ergiebig. Sie war freilich in manchen Werken Schumann's starke Seite, die Kunst der thematischen Arbeit, davon aber zeugt dieser ganze Chor so wenig wie der Schlusschor des „Paradies". Und darum wirkt auch „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan" in Anlage und Ausführung matt und ausdruckslos gegenüber dem gewaltigen Schwunge der Worte, mit Ausnahme mancher Zwischensätze, wo das musikalische Interesse angeregt und befriedigt wird. Ein Vergleich der ersten mit der zweiten Bearbeitung aber, was im Allgemeinen die Frische der Auffassung anbetrifft, verschafft der letzteren schon deshalb den Vorzug, weil ihre Grundgedanken dem Sinne mehr angemessen und musikalisch betrachtet bedeutender sind. Man vergleiche die Anfangstacte:



Zweite Bearbeitung:




Wie viel lebendiger quillt dieses letztere, welcher Schwung schliesst die Phrase! Auch der Schlusssatz des Werkes, in der ersten Arbeit von geringer innerer und äusserer Steigerung, gewinnt in der Ueberarbeitung eine reiche Entwickelung, die bei den abgelösten: „Zieht uns — hinan“ und der reichen Chor-Polyphonie bis zur markigen Endhervorhebung des Hauptgedankens nochmals einen Blick gönnt in die grosse Werkstatt eines der ersten Meister.

Ich habe im Verlaufe dieser Betrachtungen mannigfache Gelegenheit wie zum höchsten Lobe, so zum herbsten Tadel gefunden, habe den Werth der einzelnen Nummern dieses Werkes, das als ein Vermächtniss des theuren Meisters hoch zu halten ist, gegen einander abwägen müssen und dabei nicht Alles und Jedes stichhaltig gefunden. Während in der Ouverture die Bewunderung über ihre Grundgedanken die Waage hielt mit dem Bedauern wegen verfehlter Ausführung, und während ferner in den Nummern des ersten Theiles Manches nur damit zu entschuldigen blieb, dass der Meister sein Werk zum Zweck der Concertaufführung abzurunden veranlasst gewesen, fand sich dann im ferneren Verlaufe die reichste Gelegenheit, der ungetheilten Begeisterung Worte zu leihen.

Diese Begeisterung nun halte nach, indem ich schliesse.

Sie wecke die Hoffnung in allen wahren Musikfreunden, dieses Meisterwerk unverkürzt vorgeführt zu erhalten; sie rege die Directionen der Kunstanstalten an zum Studium dieser bedeutsamen Aufgabe; sie vermittle die allseitige Bekanntschaft mit einem der edelsten Denkmale moderner Bildung. Und wenn hie und da meine Ansicht Zweifler und Gegner finden sollte, — es gilt einer grossen Sache und im Hinblick auf die dadurch erwirkte Fortbildung soll mir jede Erwiderung willkommen sein, jede Belehrung erwünscht. — Es gilt einer grossen Sache!

Druck von Umlauf & Lüder in Leipzig

BOSTON COLLEGE
3 9031 020 62688 3

Durch jede Buchhandlung zu beziehen:

**Bräutigam, M.**, Der musikalische Theil des protestantischen Gottesdienstes, wie er sein und wie er nicht sein soll. Nach eigenen Erfahrungen und fremden Bemerkungen dargestellt. 15 Ngr.

**Bülow, H. v.**, Ueber Rich. Wagner's Faust-Ouverture. Eine erläuternde Mittheilung an die Dirigenten, Spieler und Hörer dieses Werkes. 5 Ngr.

* **Garaudé, A.**, Allgemeine Lehrsätze der Musik zum Selbstunterrichte, in Fragen und Antworten, mit besonderer Beziehung auf den Gesang, aus dem Französischen von *Alisky*. 6 Ngr.

* **Gilhofer, J.**, Das Büchlein von der Geige. Allen Violinspielern gewidmet. 6 Ngr.

**Gleich, Ferd.**, Handbuch der modernen Instrumentirung für Orchester und Militärmusikcorps mit Berücksichtigung der kleineren Orchester sowie der Arrangements von Bruchstücken grösserer Werke für dieselben und der Tanzmusik. Als Lehrbuch eingeführt am Conservatorium zu Prag. 2. verm. Aufl. 15 Ngr.

**Knorr, J.**, Ausführliche Claviermethode in zwei Theilen. I. Theil. Methode. 1 Thlr. 6 Ngr.

——— II. Theil. Schule der Mechanik. 1 Thlr. 24 Ngr.

**Pohl, R.**, Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig am 1. bis 4. Juni 1859. Mittheilungen nach authentischen Quellen. Berichte, Vorträge, Protocolle, Programme, Texte und Mitglieder-Verzeichniss. 18 Ngr.

**Rode, Th.**, Zur Geschichte der Königl. Preussischen Infanterie- und Jägermusik. 5 Ngr.

**Schwarz, Dr.**, Die Musik, als Gefühlssprache, im Verhältniss zur Stimm- und Gesangbildung. 6 Ngr.

**Wagner, R.**, Ein Brief über Franz Liszt's symphonische Dichtungen. 6 Ngr.

**Weitzmann, C. F.**, Harmoniesystem. Gekrönte Preisschrift. 12 Ngr.

* **Wörterbuch**, musikalisches. Erklärung aller in der Musik vorkommenden Kunstwörter. Taschenformat. 5 Ngr.

**Zeitschrift, Neue, für Musik**, begründet von Dr. *R. Schumann*, redigirt von Dr. *Franz Brendel*.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich eine Nummer von 1 od. 1½ Bogen. 26 Nummern bilden einen Band. Der Preis des Bandes ist 2⅓ Thlr. Der Jahrgang umfasst 2 Bände mit Titel, Inhaltsverzeichniss und Musik-Beilagen.

**Verlag von C. F. KAHNT in Leipzig.**

Druck von Umlauf & Lüder in Leipzig.